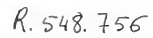
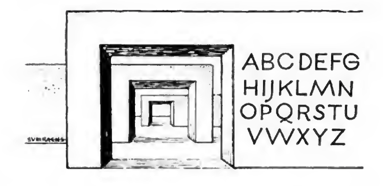
Das Antike theater

August Engelbrecht






ABCDEFG
HIJKLMN
OPQRSTU
VWXYZ



Das antike Theater.

Scenische Anschauungsmittel für den Gymnasialunterricht.


um zweitenmal ist es Wilhelm Dörpfeld gelungen, in einer vielumstrittenen Sache an Stelle des dunklen Chaos helles Licht zu setzen. Schliemanns Spatenarbeit auf Troja-Hissarlik hatte dort zwar uralten Culturboden aufgedeckt, aber für den Wissenden nur neue Räthsel geschaffen: die in der zweituntersten Schuttschicht aufgedeckte Stadt war prähistorisch im strengsten Sinne des Wortes und ließ sich mit dem Troja der homerischen Sage nicht in Einklang bringen. Erst Dörpfeld hat das Dunkel ganz gelichtet und die sechste Ansiedlung auf dem schicksalsreichen Hügel als die homerische Ilios erwiesen.[1]) Er hat damit wie Schliemann durch die Erschließung der Schätze von Mykenae und des Palastes von Tiryns jenen Forschern neue Bahnen eröffnet, die das homerische Epos nicht als bloßes Phantasiegebilde genialer Dichter zu betrachten, ja als solches gar nicht vollkommen zu verstehen vermochten und durch jene Funde für Sage und dichterische Bearbeitung derselben mit Genugthuung eine reale Unterlage gegeben sahen. Gleiche Förderung, wie sie hier unsere Erkenntnis der griechischen epischen Poesie erfahren hat, wird durch das neueste Werk, das Dörpfeld im Verein mit Emil Reisch veröffentlicht hat,[2]) dem Verständnis der dramatischen Poesie der Griechen zutheil. Denn erst jetzt sind wir im Stande, uns eine im großen und ganzen genügende und zuverlässige Vorstellung von der Bühne eines Aischylos oder Sophokles zu machen, und, wenn es richtig ist, was Aristoteles in seiner Poëtik[3]) sagt, dass der Dichter sich stets die scenische Auf-

---

[1]) Troja 1893 (Leipzig 1894) und Athenische Mittheilungen 1894 S. 380 ff.

[2]) Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysostheaters in Athen und anderer griechischer Theater von Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch. Athen 1896.

[3]) Poët. 17, 1.

führung seiner Dichtung vor Augen halten müsse, um nicht durch Nichtberücksichtigung der Bühnenverhältnisse Verstöße zu begehen, die dem Publicum sofort auffallen müssen und den Erfolg des ganzen Stückes gefährden, so werden wir unsererseits die für das Theater geschriebenen Stücke der alten Dramatiker in manchen Details jetzt richtiger und besser verstehen, wo wir die antiken Bühnenverhältnisse richtiger zu erfassen lernen.

Allerdings ist Dörpfelds Lehre über das griechische Theater nichts Neues mehr, da Dörpfeld selbst die wesentlichsten Punkte derselben in seinen gelehrten Vorträgen auf dem Katheder und vor den Monumenten bereits seit mehr als einem Jahrzehnt in die Öffentlichkeit gebracht und Anderen die Erlaubnis ertheilt hat, dieselben durch Wort und Schrift weiter zu verbreiten. Namentlich dürfte in letzterer Hinsicht der von G. Kawerau im Sinne Dörpfelds abgefasste Artikel „Theatergebäude“ in Baumeisters „Denkmälern des classischen Alterthums“ die weitesten Kreise mit der neuen Lehre vertraut gemacht haben, so dass diese auch bereits hie und da der Schule vermittelt wurde.[1]) Aber erst jetzt hat Dörpfeld die fast geschlossene Kette der Beweise vorgelegt und Reisch die vollständige Harmonie der literarischen Überlieferung mit den Resultaten der Ausgrabungen erwiesen.

Wenn man bisher es mit einem gewissen Rechte ablehnen konnte, liebgewordene alte Ansichten zugunsten einer revolutionären und deshalb umso eingehender zu beweisenden, aber eben noch nicht zusammenhängend bewiesenen Hypothese aufzugeben, ist es jetzt unerlässlich, die Theaterfrage mit Berücksichtigung der neuen Resultate einem gründlichen Studium zu unterziehen und die neuen Aufstellungen entweder zu widerlegen oder — anzunehmen. Und nur die letztere Möglichkeit scheint dem, der die Sache gewissenhaft und ohne Voreingenommenheit überprüft, offenzustehen. Oppositionelles oder indifferentes Verhalten ist einerseits durch die Evidenz der Sache, andererseits durch ihre Wichtigkeit und die mühelose Art, auf die Richtiges gegen Unrichtiges eingetauscht werden kann, allem Anscheine nach ausgeschlossen. Ist dies aber der Fall, so darf auch die Schule nicht länger mehr durch die als unrichtig erwiesenen alten Theorien irregeführt werden, sondern soll sofort das neugefundene Bessere, das des Guten Feind ist, haben.

---

[1]) Vgl. die Einleitungen zu den einzelnen Tragödien des Sophokles in der Schulausgabe von Fr. Schubert (Verlag von Tempsky und Freytag).

Die folgenden Zeilen bezwecken darzulegen, auf welche Weise nach dem heutigen Stande der Wissenschaft im Gymnasialunterricht die Lehre über das griechische Theater behandelt werden könnte. Denn dass sie behandelt werden muss, wird niemand bestreiten, der die Forderung erhebt, dass der Abiturient ein Drama des Sophokles nicht nur lese, sondern auch verstehe. Allerdings soll gleich hier dem Verdachte begegnet werden, als ob die folgenden Seiten ein für die Schüler bestimmtes Colleg über die scenischen Alterthümer enthielten: sie sind vielmehr an den Lehrer gerichtet, der die umfangreiche Publication von Dörpfeld und Reisch unbedingt studieren muss, hier aber den, wie vielleicht gehofft werden darf, schmackhaften Extract daraus, wie er sich für die Schule eignet, findet, wobei es selbstverständlich ganz seiner Ansicht überlassen bleibt, in welchem Maße überhaupt und in welchen einzelnen Dosen er denselben der Jugend reicht. Vor Beginn der Lectüre des Sophokles pflegt ja doch gemeiniglich das Nöthigste über die Entstehung des griechischen Dramas, das griechische Theater u. a. besprochen zu werden, und ebenso ungezwungen ergibt sich im Laufe der Lectüre Gelegenheit, hie und da zum besseren Verständnis der jeweiligen Stelle eine scenische Zwischenbemerkung zu machen.

Im Folgenden ist der Versuch gemacht, in elementarer Weise das Wichtigste über die Entstehung und Entwicklung des griechischen Theaters zu besprechen und im Anschlusse daran die einzelnen Aufstellungen an einer Auswahl der instructivsten Anschauungsmittel zu erläutern.

* * *

In der Überlieferung vieler Völker findet sich der Gebrauch, durch betäubendes Lärmen und tolles Springen die im Winter abgestorbene Natur zu neuem Leben erwecken zu wollen, eine Sitte, die aus dem Aberglauben hervorgegangen ist, dies eben dadurch auch bewerkstelligen zu können: sie bietet eine treffliche Analogie zu den verfeinerten Gesängen und Tänzen, durch die die Griechen das geheimnisvolle Walten jener Vegetationsdämonen feierten, die in dem ewigen Wechsel des Erwachens und Absterbens der Natur sich zu manifestieren schienen und die an Dionysos ihren obersten göttlichen Repräsentanten hatten. Als die Wiege jener Chöre hat man die dorische Pelo-

ponnesos anzusehen, wo eine Schaar thierischer Gesellen, d. h. Tänzer, welche in ihrer Costümierung die dem Dionysos unterstehenden Dämonen mit Bocksnatur (Satyrn) imitierten, sie sang und tanzte. In Attika wurde jener Bockschor in der Weise recipiert, dass hier der Chor dem ionisch-nationalen Silenstypus entsprechend costümiert wurde (mit Pferdeohren und Pferdeschwänzen), während der beibehaltene Schurz aus Ziegenfell die Herkunft des attischen Silenschor aus dem dorischen Satyrnchor bezeugte. Diese Silenschöre haben sich lange in dem sogenannten Satyrspiel erhalten.

Wie die Natur im Winter, so hatte auch ihre Personification Dionysos auf Erden vielfaches Leid durchzumachen, von dem die vielen Sagen künden, die sich auf die Schicksale des auf Erden wandelnden Gottes beziehen, und das demgemäß in dem Cult des Gottes eine bedeutende Rolle spielt. Aus diesem Trauercult des Dionysos ist schließlich die Tragödie als eine Schöpfung des attischen Geistes hervorgegangen,[1]) indem ein geschulter Chor die Leiden des Gottes durch Gesang und Tanz, verbunden mit erzählenden Vorträgen eines einzelnen Schauspielers, feierte, aus denen sich die zunächst aus Monologen, später aus Dialogen bestehende dramatische Handlung entwickelte. Daraus ergibt sich als erste wichtige Folgerung, dass die Tragödie einen integrierenden Bestandtheil des Cultes eines bestimmten Gottes, und zwar ursprünglich des Dionysos, bildete und deshalb auch nur in dem heiligen Bezirke dieses Gottes aufgeführt werden konnte. So liegt in Athen das Theater im Bezirk des Dionysos Eleuthereus; deshalb hat man in Eretria das Theater so unpraktisch in der Ebene angelegt, weil eben unmittelbar daneben der Tempel des Dionysos stand, während

[1]) Damit steht nicht in unlösbarem Widerspruch, dass Aristoteles (Poet. 4, 17—19) betont, dass der heitere Charakter der Tragödie, als deren Urform er das Satyrspiel erklärt, sich lange erhalten habe. Jene Bocks- oder Silenschöre berührten die ernste und heitere Seite des Dionysoscultes: aus ihnen entstanden das heitere Satyrspiel und die ernste Tragödie, jenes vielleicht früher, diese später. Die Tragödie ist eben die jüngere Schwester, nicht die Tochter des Satyrspiels. Aristoteles hätte also den thatsächlich vorhandenen Zusammenhang der Tragödie mit dem Satyrspiel nicht gerade mit Hinweis auf den heiteren Charakter der ersteren beweisen sollen. Der Charakter der Tragödie ist nicht heiter, sondern ernst, wohl aber finden sich heitere Elemente in derselben.

in nächster Nähe der Akropolishügel eine bequemere Anlage des Zuschauerraumes gestattet und die später nothwendig gewordene Tieferlegung des Theaters überflüssig gemacht hätte; deshalb gebürte im athenischen Theater der erste und prächtigste Ehrenplatz dem Priester des Dionysos und aus gleichem Grunde waren die Schauspieler bei den Griechen als Menschen nie verachtet, wie bei den Römern oder anderen Völkern alter und neuer Zeit, da sie sich stets als Gottesdiener fühlten.

Bei einer Culthandlung durfte der Altar (θυμέλη) nicht fehlen, er war vielmehr dasjenige Requisit, um das sich alles drehte, was in diesem Falle ganz wörtlich genommen werden darf, da thatsächlich die Festtheilnehmer denselben singend und tanzend umkreisten. Zu solchen im Kreise aufgeführten Tänzen gehörte aber ein kreisrunder Tanzplatz (Orchestra), der für die Chortänzer und Sänger bestimmt war, die sich als Diener des Dionysos κατ' ἐξοχήν betrachteten und deshalb im Costüm des Gefolges des Gottes, der Satyrn, also mit Bocksfellen bekleidet — vergleiche den Namen τραγῳδία (Bocksgesang) — auftraten, während die übrigen Anwesenden als Zuschauer den Tanzplatz umstanden.

Die zur Aufführung gelangenden getanzten Lieder waren zuerst, wie erwähnt, chorisch-lyrischer Art, stammten aus der dorischen Peloponnesos und hießen Dithyramben. Sie wurden im Verlaufe der Zeit in dem ionischen Attika durch eine Art epischer Einlage erweitert, indem ein Schauspieler auf die Trittstufe des Altares trat und, so über die Mitglieder des Chores herausragend, während der Gesangspausen eine Erzählung vortrug, die sich ursprünglich auf die Schicksale des zu feiernden Gottes bezog, dann verwandte Schicksale anderer Götter und Heroen besang, bis schließlich ohne Rücksicht auf den Zusammenhang solcher Erzählungen mit dem Lose des Dionysos jedweder Stoff, wofern er nur vom Leide eines fühlenden Wesens handelte, verwendet wurde. Auch dieser Schauspieler trug, wie die Choreuten, ein Costüm, wohl zunächst das des Dionysos, der seine Leiden, oder das eines Dionysospriesters, der die Leiden seines Gottes besang; bei anderen Stoffen stellte der Schauspieler in seiner Kleidung den Held der jeweiligen Erzählung dar.

Wie leicht nun in einer epischen Erzählung bereits der Keim der dramatischen Poesie enthalten sein könne, beweisen die homerischen Gesänge, wo die Handlung so oft



durch Rede und Gegenrede, die Elemente des Dramas, fortgeführt wird, während der verbindende erzählende Text auf ein Minimum beschränkt ist: man denke nur an den ersten Gesang der Ilias mit den dramatischen Reden des Achilleus, Agamemnon und Nestor. Da war es demnach nur ein kleiner Schritt des Schauspielers, bezw. Dichters, wenn er, um die dramatischen Elemente seiner epischen Erzählung noch drastischer hervorzuheben, dieselbe mit vertheilten, allerdings von ihm allein gesprochenen, aber in verschiedenem Costüm dargestellten Rollen in zeitlichem Nacheinander seinen Zuhörern vorführte. Hiebei möchte ich an die Art und Weise erinnern, wie die katholische Kirche die Leidensgeschichte Christi nach der allerdings in Prosa geschriebenen Überlieferung der vier Evangelisten beim Gottesdienst in der Charwoche zum Vortrage bringt, indem der betreffende Evangeliumtext mit vertheilten Rollen (der Evangelist, Christus, Petrus, das Volk u. a.) gesungen wird. Auch hier wird eine Erzählung (in epischer Prosa) dramenartig gestaltet, indem mehrere Personen sich in den Vortrag derselben theilen, sowie der eine griechische Schauspieler durch Wechsel des Costüms und Ändern der Stimme denselben Effect hervorbrachte. Da die Lieder, die der Chor sang, die Hauptsache waren und die Erzählung des Schauspielers nur für die Pausen des Chores berechnet war, konnte der Costümwechsel während des Gesanges des Chores ohne Schwierigkeit vor sich gehen, und es war für solche epische Recitationen ein zweiter Schauspieler thatsächlich nicht nöthig.

Eine eigentliche dramatische Handlung wurde aus der dramatischen Erzählung allerdings erst dann, als durch das Hinzutreten eines zweiten Schauspielers ein Dialog zustande kam. Auf ähnliche Weise entstanden aus dem obenerwähnten Vortrag der Passionsgeschichte Christi die dramatischen Passionsspiele des Mittelalters oder der Neuzeit.

Der Umstand, dass sowohl die Choreuten als die Schauspieler costümiert waren, bedingte in der Nähe des Tanz-(Spiel-) Platzes ein Kleiderzelt, das insbesondere seit der Zeit nothwendig war, als der Schauspieler mehrere Rollen, die einen öfteren Costümwechsel erforderten, spielte.

Erst als seit der Einführung eines zweiten Schauspielers veritable dramatische Stücke aufgeführt werden konnten, war aus den dionysischen Aufführungen das geworden, was wir

unter antiken Tragödien verstehen, also Dramen, wie sie uns von Aischylos, Sophokles und Euripides noch erhalten sind und die sich von den modernen Trauerspielen zunächst dadurch unterscheiden, dass neben den dialogischen Partien, die in Metrum und Sprache ihren attischen Ursprung verrathen, den vom Chor gesungenen Liedern, die von den attischen Dichtern in zähem Festhalten an der durch den peloponnesisch-dorischen Ursprung jener Liedergattung gerechtfertigten Tradition in dorisch gefärbter Sprache gedichtet wurden, ein breiter Raum gelassen ist, was in Hinblick auf die Entstehung der Tragödie aus ähnlichen Liedern, zu denen sich epische Einlagen gesellten, begreiflich ist. Namentlich die Stücke des Aischylos lassen den eigentlichen dramatischen Dialog gegenüber jenen Chorliedern noch so im Hintergrund, dass man sie nicht unpassend Oratorien genannt hat. Sie erfordern aber bereits eine nicht in allen Stücken sich gleichbleibende Scenerie, welche wir auf die Bühne verlegen als den Platz, wo die Schauspieler handelnd auftreten.

Wo traten nun im antiken Drama die Schauspieler auf? Wie wir bisher gesehen haben, in der Orchestra, wo sie von der Trittstufe des Altars aus zum Chore sprachen. Bald wurde aber auch die Fiction festgehalten, dass der eine bestimmte Person darstellende Schauspieler auch in der zu dieser Person gehörigen Localität spiele, und demgemäß die Orchestra durch Ausstattung mit charakteristischen Setzstücken für das jeweilige Stück adaptiert. Es war dies umso leichter zu bewerkstelligen, als ja bekanntlich sämmtliche antiken Stücke sich im Freien, theils in einem geweihten Hain mit einem Altar oder Grabmal, theils vor einem Lagerzelt oder Fels, theils vor einem Tempel oder Palaste, abspielten, so dass also thatsächlich jener Hain, jenes Grabmal oder jene Palastfront u. a. in der Orchestra durch nichts anderes als durch einzelne Setzstücke angedeutet zu werden brauchte.

Zu Zeiten der dithyrambischen Dionysoschöre umstand das zuschauende Volk den Tanzplatz im Kreise; als aber Schauspieler längere Reden zum Chore sprachen, da gruppierten sich naturgemäß die Zuschauer so, dass sie dem Sprecher ganz oder wenigstens theilweise ins Antlitz sahen und dadurch die Seite, der der Schauspieler den Rücken kehrte, freigelassen wurde. Da weiter nur die ersten Reihen eines in gleicher Ebene mit der Orchestra stehenden Zuschauerkreises das Spiel in der-

selben gesehen hätten, wurde diesem Übelstande durch Aufstellung von amphitheatralisch aufsteigenden Holzgerüsten abgeholfen, welche ebenfalls die eine Seite der Orchestra, der der Schauspieler den Rücken zukehrte, freiließen und an deren beiden Enden die Zugänge zur Orchestra (Parodoi) waren. Die vom Zuschauer abgewendete Seite der Orchestra wurde der natürliche Standpunkt für die nunmehr den Spielhintergrund abgebenden Setzstücke und zwar in der Weise, dass jene an dieser Stelle tangential zum Orchestrakreise, der für die Chorevolutionen ungeschmälert belassen werden musste, aufgestellt wurden. Da standen in den älteren Stücken des Aischylos noch ziemlich einfache Decorationsstücke, so in den Schutzflehenden ein Hain mit κοινοβωμία (Altar für eine Mehrzahl von Göttern), in den Persern das Grabmal des Dareios, im Prometheus der Fels, an dem der Unglückliche angeschmiedet war. Erst in der Orestes-Trilogie kommt unseres Wissens zum erstenmal ein dreithüriger Palast als Decoration vor; da aber in der Folge ein derartiger Hausbau für die große Mehrzahl der Stücke benöthigt wurde, musste man sehr bald auf den Gedanken kommen, dieses Decorationsstück zu einem körperlichen Bau (aus Holz und Zeug mit festem Dach) auszugestalten. Denn erstens wurde durch diesen Hausbau das Kleiderzelt überflüssig, da jetzt Schauspieler und Chor sich hier umkleiden konnten; dann wurde dadurch auf der freien Seite der Orchestra ein ausgiebigerer Abschluss, als es durch bloße Versetzstücke geschehen konnte, geschaffen, der insbesondere auch in akustischer Beziehung sehr bald als höchst vortheilhaft wird erkannt worden sein; endlich wurde es dem abtretenden Schauspieler möglich, im Bedarfsfalle, nachdem er sich für eine andere Rolle umgekleidet hatte, sich ungesehen hinter diesem Bau zum anderen Eingang der Orchestra, falls er im Sinne dieser anderen Rolle von anderer Seite den Spielplatz betreten musste, zu begeben. Dieser zuerst von Aischylos verwendete Hausbau hieß σκηνή „Zelt“, weil er aus vergänglichem Material, wie Holz und Zeug, hergestellt, nach jeder Aufführung ebenso abgebrochen wurde, wie früher das an seiner statt in der Nähe der Orchestraparodoi befindliche Kleiderzelt. Er wird richtiger Schauspielerhaus als Bühnengebäude genannt, weil in, auf oder an ihm sich keineswegs eine Bühne (erhöhtes, abgegrenztes Podium) befand, da die Schauspieler in der Orchestra

spielten und jenes Gebäude mit seiner der Orchestra zugewendeten Front nur den Spielhintergrund abgab, in seinem Innern aber als Garderobe, Requisitendepot u. dgl. diente.

Es hat demnach das griechische Theater große Ähnlichkeit mit der Innenanlage eines modernen Circus, in dem heutzutage die kreisrunde Manège in gleicher Weise den mit einzelnen Setzstücken ausgestatteten Spielplatz für Ausstattungsstücke (Pantomimen) mit oft mehr minder bühnengerechter Handlung abgibt, wie die Orchestra für die Schauspiele der Griechen, ohne dass hier wie dort eine eigentliche erhöhte, abgeschlossene Bühne vorhanden wäre. Auch der amphitheatralisch angelegte Zuschauerraum, der im Circus ebenfalls die Kreislinie nicht vollständig ausfüllt, ist beiden in vollkommen übereinstimmender Weise eigen, während die antike σκηνή, das Schauspielerhaus, infolge der Dachlosigkeit des antiken Theaters als selbständiger Bau mehr in die Augen springt, als in dem überdachten Circus, obwohl die Localität auch hier im Grundriss des Baues als Garderobe und für andere Zwecke bestimmte Räume, von der Manège durch die Zugangsthüre getrennt, vorhanden ist. Bemerkenswert ist ferner, dass, sowie die griechischen Stücke im Freien spielen, auch jene Circuspantomimen in richtiger Erwägung des Aufführungsplatzes ins Freie verlegt werden.

War in einem Stücke der Hausbau der σκηνή als Hintergrund nicht verwendbar, so wurde von der Zeit an, als die σκηνή allgemein recipiert war, die den Zuschauern zugekehrte Hausfront durch eine vorgestellte, dem Stücke entsprechende *Schmuckwand* (προσκήνιον) verkleidet, als deren Abschluss und Stütze zu beiden Seiten der Skene *rechtwinkelig vorspringende Flügel* (παρασκήνια) angebaut sein konnten. An der schmalen Vorderseite derselben dürften später die *Periakten*, drehbare Schmuckwände in der Form von Holztafeln oder dreiseitigen Prismen, ihren Platz gehabt haben.

Die vor das Skenengebäude gestellte Schmuckwand (προσκήνιον) gestattete auch leicht den *Skenenwechsel*, der allerdings so selten stattfand, dass in den uns erhaltenen Stücken ein solcher nur zweimal vorkommt, nämlich in den Eumeniden des Aischylos und im Aias des Sophokles. Dort bildet zuerst der Tempel in Delphi den Hintergrund, dann der in Athen, während im sophokleischen Stücke zuerst das Lagerzelt des Aias, dann eine waldige Gegend den Spielplatz markiert. Im ersten

Falle brauchte eine Veränderung des Schauplatzes durch nichts anderes als eine vorgestellte Athenastatue angedeutet zu werden, und im zweiten Falle konnten die Bäume und Sträucher der Waldgegend bereits hinter der das Lagerzelt darstellenden Schmuckwand aufgestellt sein und durch Beseitigung der Schmuckwand, die vielleicht in der Mitte getheilt war und nach beiden Seiten auseinandergezogen werden konnte, sichtbar gemacht werden. Diese leicht verschiebbaren Schmuckwände aus bemaltem Zeug, das in einen Rahmen aus Holz gespannt war, hießen bei den Römern *scaenae ductiles.*

Manchmal gestattete der Dichter Einblick in das Innere eines Hauses, was durch eine Vorrichtung geschah, die ἐκκύκλημα hieß. Man hat sich darunter nicht etwa eine kleine Rollbühne, auf der ein Innenraum „herausbewegt“ wurde, vorzustellen, sondern eine Vorrichtung, durch deren Drehung das Innere eines Hauses sichtbar wurde, indem entweder ein Theil der Haus-(Proskenion-)Wand zur Seite gezogen oder Theile der Wand wie die Flügel einer Thüre in Angeln nach außen gedreht und aufgeschlagen wurden. Versenkungsmaschinen brauchen für die Stücke der großen griechischen Tragiker nicht angenommen zu werden; der Gebrauch des Vorhanges ist zweifelhaft.

Als die Dichter die Nothwendigkeit fühlten, Götter in ihren Stücken nicht auf gleichem Boden mit den andern handelnden Personen auftreten zu lassen, sondern dieselben in der Höhe zeigen wollten, geschah dies in der Weise, dass in einem über der Skene als Oberstock errichteten Holzgerüst ein beweglicher Balken mit einem Krahn angebracht wurde, an den der Götterdarsteller mittels Stricken befestigt, gegen das Proskenion zu durch eine große Thüröffnung, über welcher sich ein den Krahnbalken verdeckendes Vordach befinden konnte, vorgeschoben und so in der Luft schwebend gezeigt zu werden vermochte (vgl. das Sprichwort θεὸς ἀπὸ μηχανῆς). Hatte der Gott den Zuschauern länger sichtbar zu bleiben und auch an der Handlung theilzunehmen, so konnte er sich von dem Krahne leicht losmachen und stand nun auf der die Höhe des Proskenion mit der σκηνή verbindenden Bretterlage, dem Proskeniondach, welches deshalb auch θεολογεῖον (Götterspielplatz) hieß. In Ermanglung eines Oberstockes und von Maschinen spielten die Schauspieler die in der Höhe zu spielenden Rollen

auf dem Dache der Skene, auf das sie von der Seite oder von rückwärts durch angelegte Leitern stiegen.

Während im 5. Jahrhundert das Material für die Sitzreihen, Skene und Proskenion hauptsächlich Holz war, gieng man im 4. Jahrhundert daran, steinerne Theater an Stelle der hölzernen zu bauen: die Sitze, Gänge und Treppen des Zuschauerraumes, sowie das Skenengebäude nebst den Paraskenien wurden aus Stein hergestellt, und nur die bewegliche Schmuckwand, das Proskenion, wurde nach wie vor aus Holz gefertigt. Erst in hellenistischer Zeit (3.—2. Jahrhundert vor Christ.) nahm man an dem hölzernen Proskenion Anstoß und ersetzte es durch eine feste Wand, die aus steinernen Säulen bestand, deren Zwischenräume durch bemalte Holztafeln (πίνακες) geschlossen werden konnten. Dadurch wurden die das bewegliche Proskenion abschließenden Flügelbauten (παρασκήνια) überflüssig und fielen meistens weg. Ein Holzdach verband die Säulenwand des Proskenion mit der Skene, die zu gleicher Zeit einen steinernen Oberstock erhielt. Auch jetzt noch wurde in der Orchestra vor dem Proskenion, das stets Spielhintergrund blieb und durch die bemalten Pinakes verschiedenartig gestaltet werden konnte, gespielt.

Eine einschneidende Umgestaltung des griechischen Theaters bedeutet das römische Theater, welches seine Grundidee, die 1—1·5 *m* hohe Bühne (pulpitum), von jenen unteritalischen Volkstheatern hernahm, in welchen eine in Großgriechenland heimische Possengattung, das sogenannte Phlyakendrama, gepflegt wurde. Da es in diesen Possen keinen Chor gab und deshalb die Zuschauer auch im Orchestraraume, also auf ebener Fläche reihenweise hintereinander saßen, konnten die Schauspieler nicht auf demselben Niveau spielen, da sie sonst von den nicht in den ersten Reihen der Orchestrafläche sitzenden Zuschauern nicht gesehen worden wären, sondern mussten auf einer erhöhten Bühne auftreten. Die gleiche Nothwendigkeit ergab sich bei den primitiven Aufführungen der italischen Volkspossen und Atellanen, wo das gesammte Publicum auf ebener Fläche saß und der Gesammteindruck des Theaterschauplatzes ungefähr derselbe war, den heute noch Bühne und Zuschauerraum der im Freien spielenden wandernden Komödiantengesellschaften machen. Jene niedrige Bühne wurde dann auch bei den steinernen Bauten des römischen Theaters festgehalten, die im übrigen vollkommen vom griechischen Theatertypus abhängig sind.



Es wurde nämlich jenes vor dem Proskenion gelegene Kreissegment der Orchestra, auf welchem die Schauspieler der griechischen Theater spielten, sammt den anliegenden, von den beiden Parodoi und dem Proskenion begrenzten Flächen zu einer 1—1·5 *m* hohen, oblongen Bühne erhöht, so dass die Parodoi nunmehr seitwärts auf diese Bühne führten und deshalb für die Zuschauer, wenn sie nicht ihren Weg über die Bühne nehmen wollten, neue Eingänge geschaffen werden mussten. Diese wurden dadurch gewonnen, dass die beiderseitigen äußersten Enden der unteren Sitzreihen des Zuschauerraumes abgeschnitten und an ihrer statt zu beiden Seiten Zugangsthore erbaut wurden, die von der (bei den Römern auch *conistra* genannten) Orchestra durch einen unter den äußersten Enden der oberen Sitzreihen sich erstreckenden, gewölbten Gang aus dem Theater führten. Die Thorbauten der früheren griechischen Parodoi bildeten, wie erwähnt, den seitlichen Abschluss der Bühne, wurden bis zur gleichen Höhe mit dem Skenengebäude, an dessen Vorderwand das Säulenproskenion knapp herangerückt wurde, aufgeführt, um das Bühnendach tragen zu helfen, und reichten seitlich einerseits bis zur Skenenfront, anderseits bis zu den seitlichen Abschlusswänden des Zuschauerraumes. Es stimmt somit das römische Theater im wesentlichen, abgesehen von der Überdachung, mit unserem modernen Theater überein, das ja auch aus geschlossener, etwas erhöhter Bühne, Amphitheater und Parquet besteht, welch letzteres ausnahmsweise auch heute noch nicht ausschließlich als Sitzraum verwendet wird (man denke an die in den Theatern abgehaltenen Redouten, bei denen die Sitzplätze des Parquets cassiert sind), während andererseits auch schon bei den Römern die Orchestra (Konistra) vielfach zur Aufstellung von Sitzen verwendet wurde.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen dürften zur Verdeutlichung derselben und zur Erörterung einiger anderer scenischer Objecte die folgenden bildlichen Darstellungen genügen; sie sind mit kurzen Randbemerkungen versehen, die das als Erläuterung des Bildes Nothwendige mit einigen Schlagwörtern zusammenfassen sollen:

1. **Altar der Aphrodite in Athen mit Trittstein** (Dörpfeld-Reisch S. 34 Fig. 8; vgl. das Bema der Pnyx bei Curtius-Kaupert, Atlas von Athen, Taf. V). Dient zur Veranschaulichung der θυμέλη mit dem für den Schauspieler oder den die



Chorsänger begleitenden Flötenspieler bestimmten Bema in der Orchestra.

NB. In keinem Theater ist die θυμέλη erhalten, höchstens Standspuren im Dionysostheater zu Athen (in dem mit Marmorplatten belegten Orchestraboden aus römischer Zeit bildet die Mitte ein Rhombenmuster aus kleineren Steinen, welches einen größeren Stein mit runder Vertiefung [für einen Altar?] einschließt, vgl. unten Abb. 19, 20) und in Epidauros (in der Mitte des Erdfußbodens der Orchestra liegt ein runder Stein von 71 *cm* im Durchmesser mit 8 *cm* weitem, rundem Loch [Fundament eines runden Altars?], vgl. unten Abb. 11, 12).

2. **Schematische Zeichnung eines Theaters im 5. Jahrhundert** mit Weglassung des größeren Theiles des Zuschauerraumes (Dörpfeld-Reisch S. 373 Fig. 93). Veranschaulicht die untersten Reihen des ursprünglich ganz aus Holzgerüsten, dann aus Stein und Erde aufgeführten, aber noch mit Sitzen aus Holz versehenen Zuschauerraumes, die kreisrunde Orchestra mit θυμέλη, den um die Orchestra gehenden als Weg für die Zuschauer und als Canal für das Regenwasser dienenden Umgang (vgl. die Theater von Eretria und Epidauros, unten Abb. 13 und 11, 12) und den Holzbau einer einstöckigen, aus Hauptbau mit Vorhalle und zwei Nebentracten bestehenden σκηνή, vor der die Schauspieler spielten, sammt den bis zu den beiden Parodoi führenden Abschlussmauern.

NB. Im Anschlusse an dieses Bild werde die Vorstellung geweckt, dass im Bedarfsfalle, d. h. wenn die Palastdecoration für das Stück nicht passte, vor diese σκηνή eine besondere für das Stück passende Schmuckwand (προσκήνιον) mit bis zur Skene reichendem Dach und zwei Flügelbauten (παρασκήνια) als seitlichem Abschluss in solchem Abstande von derselben aufgestellt wurde, dass die Schauspieler zwischen beiden, also gleichsam hinter den Coulissen, sich bewegen konnten und die Thüröffnungen von einander unabhängig waren.

3. **Theater und Bezirk des Dionysos in Athen im 6. und 5. Jahrhundert** (Dörpfeld-Reisch Taf. I; die Überreste sind in violetter Farbe wiedergegeben). Der alte Tempel beweist, dass das Theater im Cultbezirke des Gottes stand. Von dem Theater selbst sind bezeichnenderweise nur Spuren der Orchestra erhalten, denn der Zuschauerraum war aus provisorischen Holzgerüsten, die, wie wir wissen, einmal in der ersten Hälfte des 5. Jahr-



hunderts eingestürzt sind, und dürftigen Stützmauern hergestellt; ebenso war das Schauspielhaus (Kleiderzelt) ein provisorischer Holzbau, da die dem Zuschauerraum (Burgabhang) abgewendete Seite der Orchestra, der eventuelle Standplatz der σκηνή, wie in Thorikos (s. unten Abb. 5) terrassenförmig aufgemauert, daher höchstens für ein tangential stehendes Holzgerüst (Spielhintergrund) geeignet war, und für ein festes Skenengebäude zwischen Orchestra und Tempel auch gar nicht Platz gewesen wäre.

4. **Grundriss des Theaters in Thorikos** an der Ostküste Attikas in der Nähe von Laurion (Dörpfeld-Reisch S. 110 Fig. 43). Trotz der unregelmäßigen Form des Zuschauerraumes und der nicht kreisförmigen Anlage der Orchestra bietet dieses Theater ein lehrreiches Seitenstück zu der ältesten Epoche des athenischen Theaters. Denn obwohl es in jüngerer Zeit (5.—4. Jahrh.) erbaut wurde, macht es doch einen ganz alterthümlichen Eindruck, was nicht Wunder nehmen darf, da es ein ländliches Theater war für ein ländliches, Neuerungen abholdes Publicum, das bei den Aufführungen den altväterlichen Rahmen zäh beibehielt. So ist das Theater unmittelbar neben dem Dionysostempel erbaut, die Orchestra bildet eine Terrasse, wie im ältesten athenischen Theater, ist im Süden aufgemauert und durch eine gerade Stützmauer begrenzt, ohne hier die geringste Spur eines Skenengebäudes aufzuweisen. Vielmehr liegt das Schauspielerhaus rechts von der östlichen Parodos, da es eben nur als Theaterrequisitendepot (σκηνοθήκη, vgl. den seitlich gelegenen Bau beim Theater in Megalopolis, dessen Name und Bestimmung inschriftlich bezeugt sind, s. unten Abb. 10) diente und ein Bühnengebäude im modernen Sinne des Wortes nicht existierte. Der Spielhintergrund wurde nur durch einzelne Decorationsstücke aus Zeug und Holz hergestellt.

5. **Theater des Dionysos in Athen im 4. Jahrhundert** (Dörpfeld-Reisch Taf. I [die Überreste dieser Bauperiode sind in grauer Farbe wiedergegeben] und II). Die Orchestra erscheint um 15 *m* nach Norden verschoben, um zwischen Orchestra und Tempel Raum für ein Skenengebäude zu gewinnen und den Burgabhang steiler, also zur Aufnahme der Sitzreihen geeigneter zu machen. Sonst ist im großen und ganzen die Anlage das in Stein umgesetzte hölzerne Theater des 5. Jahrhunderts und bietet besten Anlass zur Veranschaulichung der einzelnen Theile des antiken griechischen Theaters: 1. Der Zu-



